

БОРИС ГАСПАРОВ

Социалистический реализм в метафизическом измерении (Возможна ли ложь художественного вымысла?)*

В романе Валентина Катаева «Время, вперед» (1932) рассказана история, обнимающая двадцать четыре часа из жизни молодого инженера Давида Маргулиеса, его подруги Шуры и подчиненной ему команды рабочих на строительстве Магнитки. Все их помыслы заняты известием о новом рекорде в производстве бетона: 306 «замесов» за 8-часовую смену, — поставленного накануне в Харькове. В результате напряженных усилий, включающих сложные логистические расчеты, срочный звонок в Москву знаменитому ученому, споры с консервативно настроенным начальником, а более всего — лихорадочное барахтанье в море неурядиц и неполадок, им удается произвести за смену 420 замесов. Утомленные до изнеможения после целого дня, в течение которого им ни разу не удалось ни поест (в столовой всегда оказывался перерыв), ни помыться, ни сходить в уборную (она вышла из строя), в одежде, изорванной в клочья, с израненными руками, потеряв одного из рабочих, получившего серьезную травму, наши герои проводят остаток ночи за тушением пожара, устроенного вредителем. Когда под утро Маргулиес и Шура наконец усаживаются на скамейке в сквере (возвращаться домой уже нет времени), голос в репродукторе, возвещающий начало нового трудового дня, сообщает им о новом рекорде, только что поставленном в Челябинске: 504 замеса. Очевидно, все для наших героев начинается заново: бешеная гонка за временем обернулась движением по кругу.

Невероятное сгущение драматических событий на протяжении компактного отрезка времени само по себе не является чем-то необычным, напротив, это широко распространенный условный прием

* Впервые: Новое литературное обозрение. 2017. № 1 (143). С. 66–77.

повествования. Но даже если растянуть события одного условного романного дня на годы и представить ситуацию со столовой и уборной как чисто юмористическое преувеличение, представляющая в романе картина все равно поражает не просто житейским неправдоподобием, но полным пренебрежением к «здравому смыслу», то есть к самым элементарным основаниям человеческого сознания и поведения. Здравому смыслу трудно примириться как с произвольной имманентностью поставленной задачи, на разрешении которой держится весь сюжет романа: произвести сегодня больше «замесов», чем вчера, а завтра — больше, чем сегодня, так и с тем, что духовное и физическое существование (положительных) героев романа всецело подчиняется этой *idée fixe*, которую они принимают не рассуждая, как своего рода категорический императив. То, что характеры обрисованы в романе с человеческой симпатией и легким юмором, то, что автору романа никак нельзя отказать ни в повествовательном динамизме, ни в живости изображения, ни в остроте деталей, только оттеняет нелепость постулированного мира, в котором происходит рассказанная им история.

Мы говорим: социалистический реализм — это ложь. Даже если автор в той или иной степени разделяет идеалы, исповедуемые его героями (что, по-видимому, можно сказать о большинстве, если не о всех, авторов раннего соцреалистического романа — времени, когда он еще не выродился в чисто ритуальное беллетристическое упражнение)*, от «существа, наделенного разумом» (как Кант определял обобщенный субъект своей критики, включающий гипотетически возможных разумных обитателей других миров), трудно ожидать такой нерассуждающей преданности, какое приписывается положительным персонажам соцреалистического нарратива, и еще труднее отнестись к этому свойству с тем чувством солидарности и симпатии, к которому нас настойчиво призывает повествователь. Если сочинитель не лишен литературного таланта, известное эстетическое удовольствие, которое возможно испытать при чтении, только оттеняет чувство отторжения, вызываемое заведомой ложностью его моральных и чисто эмпирических посылок.

Однако стоит отвлечься от этой непосредственной читательской реакции и взглянуть на проблему в более широкой исторической и философской перспективе, как ситуация становится не такой очевидной.

Прежде всего, само понятие «лжи», на котором, как кажется, в первую очередь покоится неприятие социалистического реализма, — это понятие с философской и лингвистической точки зрения

* Это явление с большой пронизательностью рассматривается в работе: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. М., 2014.

далеко не простое. Моральный императив неприятия лжи как абсолютного зла теряет свою монолитность, сталкиваясь с различными смысловыми, прагматическими, риторическими, эстетическими рамками, в которых мы произносим наше суждение. Августин в сочинении, озаглавленном «De mendacio», признается читателю, что обсуждение этой проблемы способно причинить «боль», поскольку, по его словам, в ней имеется «множество темных углов»; тем не менее, говорит Августин, это необходимо сделать «с тем, чтобы мы не называли слишком поспешно ложью то, что ею не является», а с другой стороны, избежали бы опасности прийти к заключению, что возможна «честная, легитимная, сострадательная ложь»*. Далее в трактате подробно исследуются различные прагматические ситуации лжи (ложь из сострадания, ложь перед лицом врага, ложь ради спасения жизни и т. д.). И хотя в принципе Августин отвергает возможность ситуативной апологии лжи, в том, как он описывает ситуации такого рода, нельзя не почувствовать известную эмпатию. Не ускользнула от внимания Августина и возможность вымысла, не имеющего какой-либо прагматической цели, скажем, ради шутки; шутивную выдумку Августин не считает ложью — при условии, если говорящий недвусмысленно даст понять, взглядом либо тоном своей речи, что он действительно шутит. Уже в этой оговорке философа-моралиста виден путь, ведущий к разделению собственно лжи как морального явления и вымысла как феномена, внеположного моральному суждению.

Романтизм как никакая другая эпоха способствовал релятивизации фундаментальных философских верований, в том числе представления о границе между истинным и ложным, действительностью и фантазией. Не только вымысел и ничем не скованная фантастичность заняли важное место в эстетическом мире романтиков, но их предполагаемый антипод, реальность, стал объектом их пронизательной критики. Гердер, Ф. Шлегель, Новалис указывали на знаковую условность языка, делающую фатально неизбежным несовпадение между действительностью «как таковой» (что бы это понятие ни означало) и ее языковым отображением. В преддверии модернизма эта идея ярко воплотилась в тютчевском афоризме о «мысли изреченной». Еще дальше пошел Ницше в своей деконструкции понятия «истина»:

Так что же есть истина? Кочующее стадо метафор, метонимий, антропоморфизмов, короче, сумма человеческих релятивностей, одухотворенных поэзией и риторикой,

* Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Pragae, 1900. Vol. XLI. P. 411.

которые, в результате длительного употребления в качестве средств убеждения и приукрашивания, приобрели в глазах народа видимость чего-то безусловного, общепринятого и непреложного*.

Еще одно, чисто лингвистическое измерение прибавили к проблеме теория «языковых игр» Витгенштейна** и родственная ей концепция «речевых жанров» Бахтина***. В рамках этих концепций бинарное противопоставление языковых артефактов как «истинных» и «ложных», «правдивых» и «неправдивых» вообще снимается, заменяясь плюралистической картиной различных сфер языкового поведения. Витгенштейн определяет истину и ложь как способы языкового выражения, санкционированные языковыми конвенциями, которым говорящий должен научиться, как всяким другим правилам языковой игры. Начиная с 1960-х годов выявление манипулятивного механизма всех без исключения риторических и социальных конвенций и их критическая деконструкция становятся центральной темой философии языка и культуры.

Эта многоаспектность понятия лжи, как и соотношенного с ним понятия истины, какими они предстают в истории философской, эстетической, лингвистической мысли, позволяет задаться вопросом: каковы основания оценивать социалистический реализм как ложь и, соответственно, морально осуждать его как ложное искусство? Не является ли сама эта оценка проявлением такой же нерассуждающей императивности мысли, которую соцреалистическое повествование приписывает своим субъектам?

Ответу на эти вопросы может в немалой степени способствовать недавняя коллективная монография, вышедшая под характерным заглавием: «Культуры лжи»****, в которой с большой тщательностью исследуются различные языковые, эпистемологические, социальные и эстетические аспекты проблемы. В главе «Can fiction lie?», написанной Якобом Штайнбрэннером, с особенной остротой ставится вопрос о том, что ложь в художественном повествовании, в сущности, невозможна, поскольку fiction является вымыслом по самой своей природе. Художественный вымысел заведомо не является

* *Nietzsche F. Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne // Nietzsche Friedrich. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart, 1964. Bd. 2. P. 611.*

** *Wittgenstein L. Philosophical Investigations. New York, 1953.*

*** См.: *Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1996. Т. 5.*

**** *Cultures of Lying: Theories and Practice of Lying in Society. Literature, and Film. Berlin, 2007.*

фактом «жизни», а значит, не подлежит критерию истинности / ложности и, соответственно, моральному суждению. Его можно судить именно как вымысел, то есть эстетически.

Конечно, тот факт, что некий автор написал произведение, герои которого поступают тем или иным образом, является поступком этого автора. В терминах критической философии Канта можно сказать, что создание художественного произведения есть акт практического разума и как таковой подлежит моральному суждению. Но «поступки» героев повествования не являются их собственными «практическими» (в кантовском смысле) действиями уже в силу того, что у героев нет собственной свободной воли. Все усилия, в частности реалистического романа, создать иллюзию того, что судьбы героев развиваются по своей внутренней логике, как результат их собственных действий, являются, конечно, эстетическим приемом, направленным именно на создание такой иллюзии.

Со времени Формальной школы и работ Бахтина аксиомой сделалось положение, согласно которому «повествователь» прозаического либо «лирический герой» поэтического сообщения никогда не тождественны автору прозы или стихов как морально ответственной личности. То, что рассказчик может предложить читателю сообщение, ложность которого разоблачается в самом повествовании, или исповедовать в своих суждениях о героях и событиях заведомо противоморальную позицию, остается в сфере «литературного поступка», принадлежащего рассказчику как части рассказа и не нарушающего «внеаходимость» автора по отношению к миру его произведения, в том числе к миру его повествователя*. Романы Достоевского являют собой пример особенно виртуозного манипулирования этими двумя планами. В «полифоническом романе» миры героев наводняют мир повествователя, размывая его позицию, делая ее ускользающе-подвижной; но это никак не влияет на мир самого автора. Моральная позиция Достоевского как автора романа, то, что он исповедует и что осуждает, оказывается сообщена читателю с полной недвусмысленностью, поверх всех полифонических переплетений и трансформации голосов, заключенных в рамки повествования.

В этом смысле спекулятивный мир, созданный художественным вымыслом, сам по себе не может быть непосредственным объектом морального суждения. Какое бы суждение мы ни выносили о личности автора, то есть о нравственном характере поступка, состоявшего в создании им данного произведения, было бы ошибкой рас-

* Эта проблема была с наибольшей остротой поставлена в ранней философской работе Бахтина: *Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности (1921–1923)* // *Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003.*

пространять это суждение на само произведение. Писатель в своем акте творчества, как и любой человек в любом своем поступке, свободен (свободен в конечном счете, поверх всех подталкивающих его к этому поступку обстоятельств). Он свободен утверждать заведомую ложь, — ложь не только чисто эмпирическую, но и моральную, то есть заведомо противоречащую нравственному критерию; соответственно, и мы свободны сверять этот его поступок с моральным критерием. Но мир художественного вымысла не дает нам основания для морального суждения, просто в силу того, что то, каким он нам является, не есть акт его собственного, вымысла, свободного выбора. У вымысла нет собственного «практического разума», морально ответственным продуктом которого он мог бы являться; его характер всецело определяется творческой волей автора, которому, как личности, и может быть переадресовано всякое эмпирическое или моральное суждение. Факт написания Пушкиным одических стихов на взятие Варшавы или Достоевским злой карикатуры на сосланного в Сибирь Чернышевского («Крокодил») не украшает личность этих авторов, но сами произведения, как литературный факт, не являются ни моральными, ни аморальными, ни правдивыми, ни лживыми; их оценка, какой бы она ни была, лежит в другой плоскости.

Что утверждение типа «в жизни так не бывает» ни в коей мере не может служить надежным критерием для оценки литературного произведения, едва ли нуждается в иллюстрации примерами. Но и моральная ложь, то есть утверждение позиции, нравственную легитимность которой мы отказываемся признавать, — например, похвальность насилия над определенными группами людей или даже насилия вообще, необходимость безусловного подчинения женщины мужчине, превосходство одного народа над другим и т. д. — не транслируется автоматически в его оценку как эстетического явления. Мы можем морщиться на некоторые сентенции о характере и роли женщины в «Анне Карениной», но судить о романе по этим сентенциям или утешаться тем, что их в романе «меньше», чем утверждений, которые нам представляются правдивыми и нравственными, было бы невозможным упрощением.

Признавая то или иное произведение фактом «литературы», мы тем самым легитимизируем любую эвристическую ложность, любое неправдоподобие, любую логическую невозможность, какая может в нем заключаться, в качестве продукта художественного вымысла. Обвинение произведения типа «Как закалялась сталь» или «Журбины» во лживости может означать только одно: что мы отказываемся признавать эти произведения фактами литературы, применительно к которым такое обвинение в принципе невозможно. В этом

случае, однако, мы оказываемся безнадежно замкнуты в пределах логического круга: мы говорим, что сочинение не является феноменом «настоящей» литературы, потому что оно лживо, а лживым его оказывается возможным признать именно в силу того, что оно не принадлежит к «настоящей» литературе с ее имманентными законами.

Попытка отвергнуть произведения соцреализма на основании эстетических критериев представляет собой не более как отговорку или маскировку проблемы. Вполне очевидно, что никаких непрекаемых критериев эстетической оценки заведомо не существует; очевидно также, что канонические произведения социалистического реализма отнюдь не однородны в отношении качества риторического и нарративного исполнения.

Психологически позицию, в силу которой представляется аксиомой, что романы Бабаевского о чудодейственном возрождении колхозной деревни («Кавалер Золотой звезды», «Свет над землей») — это «плохая» литература (или вернее, вовсе не литература), которая лжет, тогда как ничуть не менее фантастическую и столь же идеологически ангажированную картину в «Ювенильном море» Платонова мы воспринимаем как эстетический феномен, — можно понять. Когда Герман Брох осуждает китч как моральное зло, на том основании, что он есть ложь, коррумпирующая самую суть искусства, его позиция основана на неприятии популизма нацистской идеологии и его отображения в официозном искусстве*. Но в более широкой историко-культурной и эстетической перспективе такая позиция представляется скорее эмоциональным жестом, чем актом рефлексии. Переводя эстетическое суждение о произведении, даже таком, которое нам «не нравится», в моральное либо основывая нашу эстетическую оценку на моральном суждении, мы отказываемся признать, что, каким бы данное произведение ни было, оно является созданием автора, продуктом его вымысла. Сказать, что некое произведение «плохо», потому что оно «лживо», значит наложить на свободный вымысел некое априорное моральное обязательство. Парадоксальным образом, именно отношение к продукту творчества как к поступку лежит в основе репрессивной идеологии и политики в отношении культуры. В сущности, она представляет собой негативную инверсию изречения Ленина о том, что «учение Маркса всеильно, потому что оно верно».

Как бы ни принуждали автора внешние обстоятельства или его собственные интересы и убеждения написать то, что он написал, в конечном счете не в его силах покинуть метафизическую роль, вы-

* См.: *Broch H. Kitsch als das Böse im Wertsystem der Kunst (1933) // Broch H. Dichten und Erkennen. Zürich, 1955. Vol. 1.*

раженную в изречении: «Еже писах, писах». Написанное им остается его собственным созданием, актом его разума. Автора можно упрекать в заблуждении, слабости или оппортунизме, которые побудили его действовать так, а не иначе, — но не его создание, потому что последнее само по себе не «действовало», а значит, не может нести моральную ответственность. Чувство антипатии к автору, иногда возникающее у нас, когда вымышленное им сообщение заведомо противоречит ценностям, которыми мы руководствуемся в практическом существовании, не должно проецироваться на антипатию к самому произведению. Если, погружившись в мир романа, мы проделываем вместе с его героями путь к достижению нелепого одноразового производственного рекорда, принося по дороге бесчисленные материальные и человеческие жертвы, странность этого опыта ничуть не большая, чем когда мы совершаем путешествие на Луну и проявляем сверхчеловеческую ловкость и выносливость, спасаясь от орды селенитов. Пока мы находимся в рамках романного мира, у нас не больше оснований возмущаться проповедью уничтожения классового врага, чем идеей богоносной миссии русского народа или идеей о том, что Луна сделана из сыра, добыча которого сможет в будущем осчастливить человечество, и т. д. Если мы не готовы защищать легитимность вымысла, лежащего в основании даже самых одиозных произведений официозного советского искусства, мы теряем основание для защиты легитимности творческого вымысла как принципа.

Тем не менее, что бы ни говорить о фикциональности как непреложном принципе, на котором основан мир всякого литературного повествования, и, соответственно, о его метафизической внеположности проблемам действительной жизни, этот логический вывод противоречит тому интуитивному чувству морального неприятия, которое читатель способен испытать по отношению к воображенному миру человеческих действий и отношений, каким он предстает на страницах классического произведения социалистического реализма. Эту непосредственную реакцию не отменяют ни рассуждение о философских основаниях творчества, ни интерес к историческому контексту, ни анализ риторического механизма произведения. Она сама по себе является фактом, заслуживающим рефлексии. Отличается ли все-таки «ложь» социалистического реализма от лжи всякого художественного вымысла, в том числе и заведомо неправдоподобного, и идеологически ангажированного?

В попытках разобраться в этом парадоксе мне показалась полезной идея, высказанная Кантом в одной малоизвестной работе — рецензии на книгу Йоганна Шульца «Опыт учения о нравах, касающийся всех людей независимо от религиозного исповедания»

(1783)*. Концепция Шульца (философа-просветителя, коллеги Канта в Кёнигсберге) восходит к Лейбницу; ее центральная идея состоит в том, что каждая личность признается наделенной своей уникальной конституциональной природой, которую Шульц, вслед за Лейбницем, называет «жизненной силой» (*Lebenskraft*). Место, занимаемое отдельной личностью в моральном континууме между святостью и злодейством, определяется «большей» или «меньшей» жизненной силой, которой эта личность наделена. Это не отменяет стремление человечества в целом к моральному идеалу, признаваемому Просвещением и романтизмом главной движущей силой мировой истории**. Однако каждой конкретной личности суждено продвигаться по этому пути лишь в очень ограниченных пределах, определяемых границами свойственной ему жизненной силы. Подобно тому, как каждый может добиться известного прогресса в музыке или математике, но лишь в известной степени, определяемой его изначальной одаренностью в этой области, моральная личность способна добиться прогресса лишь в меру своей моральной способности. Соответственно, о человеке и его поступках не следует судить, исходя из абсолютного морального критерия, а лишь в пределах его конституциональной моральной способности. Человек, совершивший подвиг альтруизма, и поджигатель оба «правы» со своей внутренней точки зрения, потому что каждый из них поступил таким образом, какой была его моральная природа на данный момент. Осуждение преступника и наказание за совершенное преступление необходимы, но не как акт морального суждения и возмездия по отношению к его личности, изменить которую было не в его силах, а лишь как мера, необходимая в интересах общества в целом.

Кант в начале своего интеллектуального пути сам отдал дань и идее «жизненной силы», и принципу тотального детерминизма в устройстве как естественного, так и социального мира. Его первая известная нам работа, написанная еще в университетские годы (1746; опубликована в 1749), была посвящена как раз «истинному анализу» понятия жизненной силы***. И в работах 1750-х годов Кант выступает сторонником идеи «оптимизма», согласно которой мир не мог бы быть устроен иначе, чем так, каков он есть, следовательно, существующее его устройство должно быть признано абсолют-

* См.: *Kant I. Rezension von Schulz' «Versuch einer Anleitung zur Sittenlehre für alle Menschen ohne Unterschied der Religion» (1783) // Immanuel Kants Werke. Berlin, 1922. Bd. 4.*

** В XVIII веке эта идея получила наиболее полное воплощение у Гердера («Идеи о философии истории человечества», 1784) и Шиллера («Письма об эстетическом воспитании человека», 1796).

*** *Kant I. Мысли об истинной оценке живых сил // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1994. Т. 1. С. 51–82.*

но оптимальным; все, что совершается в этом наилучшем из миров, в том числе любые катастрофы и трагедии, должно иметь разумное объяснение в качестве конкретных реализаций этого оптимального устройства. В споре «оптимистов» и «не-оптимистов», захватившем всю интеллектуальную Европу после Лиссабонского землетрясения 1755 года (в числе многих его участников были Руссо, Вольтер, Лессинг и другие немецкие просветители), Кант встал на сторону первых*. Лишь в начале 1760-х годов, под влиянием таких мыслителей, как Хаманн и Юм, Кант совершает решительный поворот в сторону того, что спустя два десятилетия получило законченную форму «критической философии». Именно с этой позиции он теперь судит концепцию своего младшего коллеги, а в сущности, и своей собственной молодости**.

К концепции Шульца Кант относится если не с симпатией, то по крайней мере с пониманием, видя в ней попытку найти противоядие господствующей религиозной морали, тому, что он называет «бесплодным» смирением и раскаянием перед лицом заведомо недостижимого идеала. Действительно, в контексте эпохи теория Шульца осмысливалась как утверждение «естественного права» человека быть таким, каков он есть, направленное против диктата господствующих норм самосознания и поведения. Однако ценой этой эмансипации становится отказ от идеи свободы воли как всеобщего свойства разумных существ. Учение Шульца Кант определяет как «учение необходимости» (*Lehre der Notwendigkeit*). Его «тотальный фатализм» превращает «все человеческие деяния и отношения в театр марионеток». Однако как мыслительный конструкт, в качестве продукта спекулятивной мысли, концепция Шульца совершенно легитимна, замечает Кант. У этого умозрительного построения есть своя внутренняя логика. Ведь сам принцип свободы воли в конечном счете является не чем иным, как постулированной аксиомой, что делает системы, построенные на снятии этого постулата, теоретически возможными. Моральная система Шульца, могли бы мы добавить в связи с интересующей нас проблемой, так же легитимна в качестве продукта чистой мысли, как картина человеческой жизни, представленная в повествовании социалистического реализма, легитимна в качестве продукта чистого вымысла.

Фатальный изъян теории Шульца Кант видит не в ложности самой идеи, а в заключенном в ней внутреннем противоречии. Противоречие это состоит в том, что для того, чтобы создать учение, от-

* См.: *Kant I. Versuch einiger Betrachtungen über den Optimismus*. Königsberg, 1759.

** Эссе об оптимизме Кант категорически потребовал исключить из списка своих сочинений.

рицающее свободу воли, сам ее создатель должен обладать свободой воли. Согласно теории Шульца, абстрактное суждение о правоте-неправоте того или иного поступка конкретной личности невозможно, потому что этот поступок всегда обладает внутренней правотой с точки зрения морального состояния данной личности на данный момент. Но идея о том, что разные люди обладают разной моральной природой, сама является моральным суждением. Разум, неспособный к конфликту с самим собой, чьи суждения всецело определяются его собственным внутренним состоянием, не был бы способен представить себе возможность других состояний, а значит, никак не мог бы о них судить. Шульц провозглашает каждую личность «правой» с точки зрения ее собственной моральной конституции, но он оказывается способным это утверждать лишь в силу того, что сам он способен свободно перемещаться в моральном пространстве, сравнивая то, что ему представляется различными моральными организмами, и делая вывод об их плюрализме. Иначе говоря, Шульц отказывает нам в качестве субъектов его учения в том, без чего он сам не мог бы создать своего учения.

Как кажется, именно в этом пункте обнаруживается моральный изъян искусства социалистического реализма. Его природа не эмпирическая, а метафизическая; она состоит не в лживости изображения, но в ложности или, вернее, внутренней противоречивости посылок, предполагаемых в качестве основания нашего суждения об изображаемом. В эмпирическом плане мир, конструируемый художественным и вообще всяким спекулятивным построением, может быть сколь угодно удален от нашего жизненного опыта и сколь угодно чужд нашему моральному инстинкту. Соглашаясь стать адресатом предлагаемого нам артефакта, мы вступаем в своего рода «договор», в силу которого мы принимаем этот артефакт таким, каков он есть. Мы следим за перипетиями действия, проявляем известную психологическую заинтересованность в характерах его героев, воссоздаем в воображении нарисованные картины. Мы делаем это в сознании того, что спекулятивный мир, созданный чьей-то творческой волей, не является действительностью нашего существования. Мы соглашаемся «жить» в этом мире только потому, что нашему существованию не грозит оказаться замкнутым в нем. В любой момент мы можем вернуться в мир своего реального жизненного опыта, с позиции которого мы способны испытывать восхищение или возмущение, сочувственное понимание или осуждение — как самого сочинения в качестве факта нашего опыта, так и его автора.

Проблема искусства социалистического реализма, каким оно себя позиционировало, не без харизматической убедительности, по крайней мере в его начальный период «бури и натиска» в 1930-х годах,

состояла в нарушении фундаментального договора между предлагаемым вымыслом и его потенциальным адресатом. Дело не в том, является ли эмпирически ложным мир, создаваемый произведением социалистического реализма; а в том, что повествование социалистического реализма стремится заключить жизнь автора и читателя в свои рамки, сделать их соучастниками вымышленного действия. Мир произведения социалистического реализма отрицает «внезаходимость» действительной человеческой жизни по отношению к этому созданному миру. Он не просто предлагает нам творчески воображенную картину; он проецирует эту картину в мир действительной жизни, превращая и автора, и читателя в имплицитных персонажей повествования.

Как в любом акте fiction, картина, нарисованная в произведении социалистического реализма, может обладать большей или меньшей степенью эмпирической правдивости или неправдивости. Но роман социалистического реализма отказывает и его автору, и читателю в свободе, определяемой их внешним положением по отношению к вымыслу. Дело представляется так, как будто и автор, и читатель не вольны покинуть пространство вымысла; как будто они так же несвободны, так же произвольно безусловны в своих суждениях и поступках, как характеры и ситуации романа. Чтобы быть легитимными читателями такого романа, мы должны покинуть внешнюю позицию и сами стать как бы участниками романного действия. Сам процесс чтения романа социалистического реализма является таким же испытанием для читателя, каким участие в той или иной производственной или социальной ситуации является для его героев.

В романе социалистического реализма ударник и вредитель, новатор и консерватор, руководитель правильный или сбившийся с пути следуют каждый своим predetermined путем, чаще всего берущим начало из классового происхождения. Здесь непременно присутствует отрицательный герой, разоблачающий — нередко с удивительной точностью и убедительностью — бессмысленность происходящего, чудовищность жертв, приносимых в погоне за фантомными целями, и сомнительность достигнутых результатов. Например, в романе Катаева образованный инженер Налбандов, учившийся строительному делу в Англии, спрашивает с недоумением: для чего нужно такое громадное одноразовое превышение нормы производства бетона, ведь для сверхнормативного бетона не найдется немедленного применения, это чистая потеря; между тем, машина, производящая бетон, рассчитана на определенные условия эксплуатации, и превышение этих норм приведет к ее преждевременному износу. Эти возражения, однако, разбиваются о непоколе-

бимую логику главного героя, суть которой состоит в следующем: во-первых, рекорд на одном участке строительства неизбежно вызовет волны встречных обязательств на всех других участках, в силу чего пропорционально возрастет темп строительства, а значит, и потребность в бетоне; а во-вторых, такое тотальное ускорение приведет к столь стремительному накоплению национального богатства, что оно далеко перекроет лишние расходы, связанные с необходимостью досрочного обновления дорогостоящих импортных машин.

Налбандов и Маргулиес существуют в различных метафизических мирах. Первый имеет дело с действительностью, какая она есть во всем множестве выборов, диктуемых конкретными ситуациями: нужно ли нерегулируемое увеличение производства? Какова цена рекорда, его близкие и дальние последствия? Второй живет в мире, который «должен быть»; это «оптимистический» мир тотального детерминизма, которому нет и не может быть альтернативы. Поражение отрицательного героя определяется тем, что его «жизненная сила» (говоря метафизическим языком Шульца) преграждает ему вход в мир, открытый для положительного героя.

Этот центральный конфликт романа втягивает в себя, как в воронку, и его читателя, и самого автора. Мы должны либо идентифицироваться с изображенным миром, либо расписаться в своем статусе «отрицательного читателя», пораженного тем же дефектом зрения (или, в терминах Шульца, той же ограниченностью нашей жизненной силы), что и отрицательный герой романа, — что подразумевает, что мы должны быть готовы к тому, чтобы разделить с отрицательным героем романа его моральную (если не физическую) участь. Роман предъявляет претензию на то, что мы сами, в качестве его читателей, являемся частью его вымышленного мира. Наше принятие или непринятие этого мира перестает быть фактом нашего свободного отношения к свободному вымыслу, превращаясь в факт нашей собственной моральной конституции. Соответственно, и позиция автора, подразумеваемая в повествовании, — это позиция не создателя, находящегося в положении внеаходимости по отношению к своему созданию, но участника созданного им мира, вписывающегося в сконструированные в нем роли.

Адекватное восприятие соцреалистического искусства предполагает погружение духа в состояние сна, в котором вы оказываетесь в плену у положений и намерений, сколь угодно странных, фантастических и ужасных. Лишь пробуждение позволяет взглянуть на сон извне как на некую «историю» — забавную, тревожную, имеющую некий скрытый смысл и т. д.; наше отношение ко сну, каким бы оно ни было, определяется нашей восстановленной внеаходимостью по отношению к его миру. В произведении соцреализма пробужде-

ния не предполагается; закрыв книгу, вы остаетесь частью ее мира; ваше отношение к истории определяется тем, с какой ролью в самой истории вы идентифицируете свою действительную личность.

Между тем любое, даже самое одиозное произведение социалистического реализма, как и всякий другой продукт творческой спекулятивной мысли, не может быть создано иначе, как на основе свободного вымысла. Как бы ни был идеологически или оппортунистически ангажирован автор, те слова, которые он написал собственной рукой на листе бумаги, — это его собственные слова, возникшие «из ниоткуда» в его собственном сознании. Таким образом — перефразируя суждение Канта о системе Шульца, — произведение социалистического реализма отрицает существование того, без чего оно само не могло бы появиться на свет в качестве созданного произведения. Ложь социалистического реализма — это ложь не против эмпирической «правды», но против самого себя в качестве феномена художественного творчества.

Никто не выразил эту внутреннюю оксюморонность социалистического реализма лучше одного из его наиболее выдающихся его adeptов:

О нас, советских писателях, злобствующие враги за рубежом говорят, будто бы пишем мы по указке партии. Дело обстоит несколько иначе: каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которым мы служим своим искусством*.

В отличие от многих своих коллег, не обремененных рефлексией, Шолохов — незаурядный писатель — понимает присутствие «своего сердца» в любом акте творчества. Созданную им (не без творческой изобретательности) риторическую фигуру, в силу которой сама эта свобода оказывается предопределенной, можно признать эффективной моральной формулой социалистического реализма. Пожалуй, сам Кант не мог бы лучше сформулировать метафизическую суть его лживости, состоящую в претензии соединить невозможное: отказать от внеположности человеческого опыта и рефлексующего разума по отношению к вымыслу, который не мог бы возникнуть иначе, как на основании свободы действия и рефлексии, фундаментальных свойств человеческого существования.

* Шолохов М. А. Речь на Втором Всесоюзном съезде советских писателей // Литературная газета. 1954. 26 декабря.